SIGISMUND TODUȚĂ – INEDIT

Prof. univ. Dr. GABRIEL BANCIU
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

The Inedited Work of Sigismund Toduță
Abstract

Acknowledged as one of the most important figures in Romanian XXth century music, Sigismund Toduță has also gained recognition through his musicological masterpiece: *Baroque musical forms in J.S. Bach works*. However, few are familiar with the fact that the aforementioned three volume work was not his only research endeavor. The above mentioned „novelty” is related to previous musicological episodes, as rendered in the two conferences held at the French Institute in Timişoara during the fifth decade of the XXth century. The papers in case reveal not only valuable information but, above all, a multidisciplinary approach, subtle and elegant persuasion, a charming discourse, all these strung by the precise, efficient and pragmatic thinking of the maestro. Musicological models thus received surprise us with a modern approach, comparable with the most important musicological papers at his time. A landmark is thus provided to Romanian musicology and young musicologists from Cluj are provided the *ethos* of a school combining creation and research.

* * *

Este cunoscută şi recunoscută valoarea şi poziția compozitorului Sigismund Toduță în rândul creatorilor din generațiile post-enesciene. Personalitate multiplă, deopotrivă muzicolog, profesor, dirijor, pianist, om de cultură, manager, a rămas în conştiința tuturor în primul rând prin remarcabila sa creație muzicală. Iată ce remarca, cu rafinată retorică, muzicologul Gh. Firca: „«Propedeutica» toduțiană avea în ea, neîndoios, ceva din rigorismul unei *scuola* medievală. [...] Dar nu supunerea față de acel *magister dixit* constituia crezul profesorului nostru, ci recurgerea la argumentul furnizat de studiul de adâncime al unui fond – ce-i drept imens – de fapte muzicale şi de reprezentări noetice ale acestora. Descleştarea gândirii şi însuşirea tehnicii (tehnicilor, în sens istoric) nu erau văzute a fi accesibile decât prin această ispitire a cunoaşterii. Erudiția sa, deşi a produs (şi) muzicologie şi a declanşat instituționalizarea la noi a ştiinței muzicale sub specia doctoranturii, avea ca izvor şi ca finalitate fenomenalitatea intrinsec muzicală.”[1]

Dacă valoarea creației este incontestabilă, mai „perisabilele” merite didactice sunt probate prin valoarea discipolilor iar calitățile de conducător au devenit mit, dimensiunea muzicologică a Maestrului a rămas circumscrisă în jurul tezei de doctorat (din 1938), tradusă deja dar încă nepublicată[2] şi a celor trei volume de referință, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach*[3], în realizarea cărora au fost implicate, poate mai mult decât se consemnează în titlu, două personalități de marcă: Hans-Peter Türk şi Vasile Herman.

---

[1] Gh. Firca, *Reflexe ale memoriei*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, pp. 38-39.
[2] *Analisi di Responsoria feriae quintae, sexte et Sabathi in Hebdomada Sancta quator vocibus, una cum duabus Passionibus Matthaei et Joannis; e della Missa Lateranensis septem vocibus concinenda opere giovanili sconosciute di Giovanni Francesco Anerio*, teză de doctorat (1938), tradusă în limba română de Dumitru Cârstocea, în colaborare cu Dan Voiculescu.
[3] apărute la Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, 1973, 1978.

Cu toate acestea, arhivele fundației care-i poartă numele a păstrat documente care oferă o altă perspectivă valorii gândirii muzicologice a lui Sigismund Toduță. Astfel, manuscrisele toduțiene rămase, unele deja tehnoredactate prin grija bursierilor şi angajaților fundației, sunt:

- *Polifonia instrumentală a Barocului*, conferință Timişoara, ms. (1943)
- *Debussy*, conferință Timişoara, ms. (1944)
- *Anton Webern: Variațiuni pentru pian op. 27 p.I*, ms. (1966)
- *Viziunea interpretativă a dirijorului Antonin Ciolan*, ms. (1983)
- *George Enescu – pedagogul*, ms., f.a.
- [*Muzica românească în contextul muzicii contemporane*], ms., f.a.

Ne-am aplecat, pentru prezenta comunicare, asupra primelor două, inedite prin vechimea lor şi extrem de interesante prin valoarea lor documentară.

Investigația propusă asupra celor două manuscrise are drept finalitate nu doar prezentarea şi popularizarea textelor. Mai mult decât atât, surprinşi de modernitatea şi deschiderea acestor scrieri „de tinerețe", am căutat să identificăm coordonatele muzicologiei contemporane perioadei respective.

Chiar dacă Fr. Chrysander considera încă din 1863 că muzicologia trebuie tratată ca ştiință cu drepturi depline, s-a afirmat că „actul fondator al muzicologiei"[1] este 1885, odată cu încă operaționale dihotomie „istoric-sistematic" a ştiințelor muzicologice propusă de Guido Adler.[2] Acestora li se adaugă, începând cu Th. W. Adorno în anii 1930, sociologia muzicii, inclusă mai târziu de Hans-Heinz Dräger (1955) în schema consacrată de Adler[3].

Istoria muzicii era considerată drept disciplină fundamentală în cercetarea muzicologică. Jean-Jacques Nattiez descrie „munca muzicologului istoriograf", care „se materializa, în principal – şi se mai materializează încă – în edițiile critice ale textelor, în colectarea şi editarea de documente menite să explice istoria; consta şi mai constă încă în prezentarea istoriei muzicii şi explicarea cauzală a practicilor şi operelor ce îi marchează derularea: biografii de compozitori, evocarea sau descrierea operelor, formelor, genurilor şi stilurilor care marchează fiecare dintre perioade, legătura lor cu spiritul național sau spiritul epocii, cu situația economică şi grupurile sociale, cu mediul politic, artistic, filozofic, toate aceste elemente făcând posibilă înțelegerea operelor şi exegeza lor." Dar, subliniază semioticianul francez, „aceste interpretări erau prezentate adesea ca fiind univoce şi absolute. Abordarea istorică a muzicii era guvernată – fapt însă ce nu mai e acum valabil – de orientarea epistemologică dominantă a timpului: pozitivismul".[4] Nu este omisă nici înclinarea hermeneutică în muzicologia secolului al XIX-lea şi a primei jumătăți a sec. XX, însă „nu aceea ce a fost teoretizată mult mai târziu de Gadamer, ci una clasică, aplicată lucrărilor religioase fundamentale, textelor literare, scrierilor filozofice şi legilor: pătrunderea hățişului semnificațiilor". Iar concluzia discursului lui Nattiez este lipsită de echivoc: „înainte de 1960 nimic nu se aprecia decât în cadru istoric",

---

[1] Jean-Jacques Nattiez, *Istoria muzicologiei şi semiologia istoriografiei muzicale*, Editura Artes, Iaşi, 2005, p.19.

[2] în articolul *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*.

[3] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., London, 2002, art. „Musicology".

[4] pe care Nattiez îl ilustrează prin celebra formulă din 1824 a istoricului german Leopold von Ranke (1795-1886): „wie es eigentlich gewesen", adică „cum s-au petrecut lucrurile cu adevărat".

după cum chiar Dahlhaus afirmase[1], iar „ceea ce fusese produsul unei conjuncții epistemologice în secolul al XIX-lea devine principiu ontologic definind muzica."[2]

Revenind la manuscrisele toduțiene, să ne reamintim că anul în care a fost susținută (Timişoara, la 3 aprilie 1943) conferința intitulată *Polifonia instrumentală a Barocului* este cel în care Maestrul a obținut premiul „Robert Cremer" şi, după perioada de profesorat de la Blaj, a devenit asistent corepetitor la Conservatorul de muzică şi artă dramatică Cluj, la Timişoara (1 feb. 1943-1944).[3] Este perioada în care au fost compuse: *Concertul (nr.1) pentru pian şi orchestră „închinat unui mare român"*, *Passacaglia pentru pian* şi liedul *Tăcerea ta*, pe versuri de Octavian Goga.

Textul, 31 de pagini dactilografiate în format A5 (manuscrisul nu au fost găsit), relevă cititorului parfumul unui limbaj elevat, elegant, în spirit cu tonul unei epoci apuse.

Punctul de pornire al expozeului toduțian l-a constituit anterioara conferință susținută, după toate probabilitățile, la Biblioteca centrului din Timişoara al *Institutului francez de înalte studii din România* de către Zeno Vancea, care susținuse o prelegere intitulată *Polifonia vocală în sec. al XIII-lea până la sec. al XVII-lea*. Este interesant de precizat că în acelaşi an şi a chiar aceeaşi lună (la 30 aprilie) a avut loc, la Opera Română din Bucureşti, premiera baletului-pantomimă *Priculiciul* de Zeno Vancea, care, tot în 1943 va primi premiul I al Concursului „George Enescu" pentru *Recviem*. Peste ani, Zeno Vancea va scrie un articol dedicat creației lui Sigismund Toduță[4], căruia i-a rezervat şi un capitol din volumul său *Studii şi eseuri*[5].

Scopul declarat al textului toduțian a fost realizarea unei contribuții la „cunoaşterea polifoniei instrumentale din secolul al XIV-lea până în secolul al XVIII-lea, perioadă care înseamnă cea mai vastă contribuție a geniului italian la acel trunchi care este arta muzicală universală."

Pornind de la coralul gregorian, definit drept „rugă cântată, o pioasă introspecție sonoră, care în puritatea diatonismului[6] fără acompaniament, îşi atinge scopul: - elevația spirituală către Atotputernicul prin intermediul sunetului", parcursul istoric urmăreşte geneza polifoniei instrumentale, cu pornire din sec. IX, cu orga şi lăuta ca instrumente primordiale pentru muzica religioasă, respectiv laică, dar şi cu „duşmanii acestei fericite infanții de practică instrumentală", asceza şi „apăsătoarele evenimente din veacul al XIII-lea şi al XIV-lea".[7] Iar un ultim vinovat

---

[1] „Musik ist geschichtlich durch und durch", adică „muzica este istorică dintr-un capăt în celălalt" (*apud* J.-J Nattiez).

[2] Jean-Jacques Nattiez, *op.cit.*, pp. 20-21.

[3] fiind, în paralel, corepetitor la Opera Română din Cluj, la Timişoara.

[4] în revista „Muzica", nr. 4/1977.

[5] apărut la Editura Muzicală, 1974.

[6] în text: „diatonicismului".

[7] „În secolele al XIII-lea şi al XIV-lea Italia este răvăşită atât de conflictele dintre papă şi împărat cât şi cele dintre guelfi şi ghibelini [...]. Rolul papalității, strălucit la sfârşitul secolului al XI-lea pe vremea lui Inocențiu al III-lea, este când deosebit, când şters [...]. În secolul al XIV-lea dispare aproape în totalitate odată cu mutarea scaunului pontifical la Avignon, în 1309, de către Clement al V-lea, şi abia în 1377, un an înaintea Marii Schisme, Grigore al XI-lea se va întoarce la palatul de la Roma. Ne vom da de acum seama că Roma a putut fi un centru artistic important în a doua jumătate a secolului al XIII-lea în vreme ce rolul său în secolul al XIV-lea a fost neglijabil." (Albert Châtelet şi Silvia Pressouyre în Larousse, *Istoria artei*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 489).

pentru „lâncezirea practicei muzicale instrumentale” este sugerat de citarea terținelor din cel de-al XXIX-lea Cânt din *Paradisul* dantesc:

Di questo ingrassa il porco sant'Antonio,
e altri assai che sono ancor piů porci,
pagando di moneta sanza conio.[1]

Iar pentru a desluşi altfel decât explicativ care sunt „instrumentele de care se va servi compozitorul veacului al XVI-lea”, pledoaria face apel, în spiritul frăției artelor, la imagistica tablourilor semnate de Fra Beato Angelico[2] şi Caravaggio[3].

Desăvârşit retorician, Sigismund Toduță întrerupe excursul istoric pentru a face loc amintirilor legate de „bătrâna orgă” din bazilica San Pietro, prilej de invocare a artei improvizatorice a lui Frescobaldi. Discursul despre improvizație şi cei care au stăpânit „secretul acestui dar excepțional” conduce la afirmații care dezvăluie convingeri pornite din experiența componistică: „inspirația, ca noțiune în procesul de creație va aparține mitului romantic, acelui *coloqiu* ipotetic-extatic cu Muzele”, iar „psihologia modernă şi estetica ne învață că şi în materie de improvizație să substituim inspirația cu activitatea subconştientului, asociat unei intuiții totale”.

Afirmațiile din textul toduțian ne obligă să reamintim teoria formulată în 1967 de Dahlhaus privitoare la „non-contemporaneitatea a ceea ce este contemporan din punct de vedere cronologic”. Căci abordarea psihologică (azi am spune: din perspectiva psihologiei cognitive!) a problemei depăşeşte cu siguranță nivelul „muzicologului istoriograf” invocat de Nattiez.

Revenind la textul studiat în expunerea noastră („revenirile” fiind, de altfel, caracteristice discursului „polifonic” al prezentării toduțiene), remarcăm şi incursiunea în zona terminologiei, Maestrul propunând ca „Toccatele” să fie numite „Tastate”, pentru „a se face deosebirea între claviatură şi clapele instrumentelor de suflat. Pentru a argumenta propunerea, se face aici analogia cu dihotomicele

---

[1] Oferim întreg pasajul din *Divina Commedia*:

Non disse Cristo al suo primo convento:
'Andate, e predicate al mondo ciance';
ma diede lor verace fondamento;
e quel tanto sonň ne le sue guance,
sě ch'a pugnar per accender la fede
de l'Evangelio fero scudo e lance.
Ora si va con motti e con iscede
a predicare, e pur che ben si rida,
gonfia il cappuccio e piů non si richiede.
Ma tale uccel nel becchetto s'annida,
che se 'l vulgo il vedesse, vederebbe
la perdonanza di ch'el si confida;
per cui tanta stoltezza in terra crebbe,
che, sanza prova d'alcun testimonio,
ad ogne promession si correrebbe.
Di questo ingrassa il porco sant'Antonio,
e altri assai che sono ancor piů porci,
pagando di moneta sanza conio.

N-a zis Hristos spre primii-nvățăcei:
Mergând voi spuneți orice scornitură,
ci sfânt le-a dat şi-adevărat temei,
şi-acesta le-a sunat astfel din gură
În lupta lor, credință ca să-mprime,
că lănci şi scuturi din scripturi făcură.
Acum ei vin cu mofturi şi cu schime
să predice şi, râs când se stârneşte,
se umflă-n glugi şi-altce nu cere nime.
Ci-atare drac în gluga lor clocește,
că vulgul, de l-ar şti, ar da de gât
iertarea-n care-acum se-ncrede-orbeşte;
prin ea spori prostia-n lume-atât
că, fără probe-a nici un testimoniu,
orice-ai promite-o cred numaidecât.
De-aici şi-ngraşă porcii sfânt-Antoniu
şi alții mulți mai răi ca nişte porci,
cari n-au decât minciuna patrimoniu.
(traducere: George Coşbuc)

[2] 1395-1455.
[3] 1573-1610.

înțelesuri ale „gimnaziului” şi „gymnasionului grecesc”, sau între „conservatoriu” (cu sensul de azil „unde s-au adunat cei lipsiți şi săracii”) şi „Conservatorul contemporan” (care „nu mai aminteşte nimic din ceea ce a fost altădată, dacă nu în sens figurat şi numai pe alocurea”).

Limbajul devine metaforic atunci când prezintă destinul artistic al Preludiului bachian în Do major. În varianta originară, „simplitatea, transparența arpegiilor traduc atât de sugestiv ecoul unei luminoase egloge greceşti, prin sonoritatea unei harpe eoliene”. Metamorfoza datorată lui Gounod este denumită „bombastică melodie închinată Preacuratei”, iar modificările ulterioare (unele doar ipotetice) îl fac pe autor să exclame retoric: „nu reuşesc să mai zăresc preludiul bachian: în fața mea stă nenorocitul Atlas, gârbovit, cu un glob uriaş, plumburiu pe spate, populat de o lume de ignoranți” [!].

Expozeul revine la parcursul istoric, printr-o prezentare plastică a celor mai reprezentativi creatori ai perioadei analizate, argumentată prin interpretări a unor lucrări muzicale. Astfel, Frescobaldi reprezintă „tiparele vechi bisericeşti, juxtapuse senzualității profane”, creația mai puțin cunoscutului Bernardo Pasquini[1] devine prilej pentru o explicativă lecție asupra genului partitei, Capriciile, Pastoralele şi Sonatele (bistrofice!) ale lui Alessandro Scarlatti sunt „scăpărătoare fascicole de exuberanță şi bogată ornamentație a Barocului” iar Palestrina este „quintesența perfecțiunii în polifonia vocală”.

Revenirea la polifonia instrumentală prilejuieşte, apoi, un comentariu dedicat „hegemoniei viorii” din secolele XVII-XVIII. Iar reprezentanții, a căror importanță a fost verificată „prin prisma timpului” sunt „capii şcolilor romane, padovane şi venețiene” - Corelli, Tartini şi Vivaldi, acesta din urmă un „Tiziano al muzicei”, cu care se încheie „cel mai luminos capitol din istoria muzicii italiene: polifonia instrumentală”.

Textul se încheie astfel:

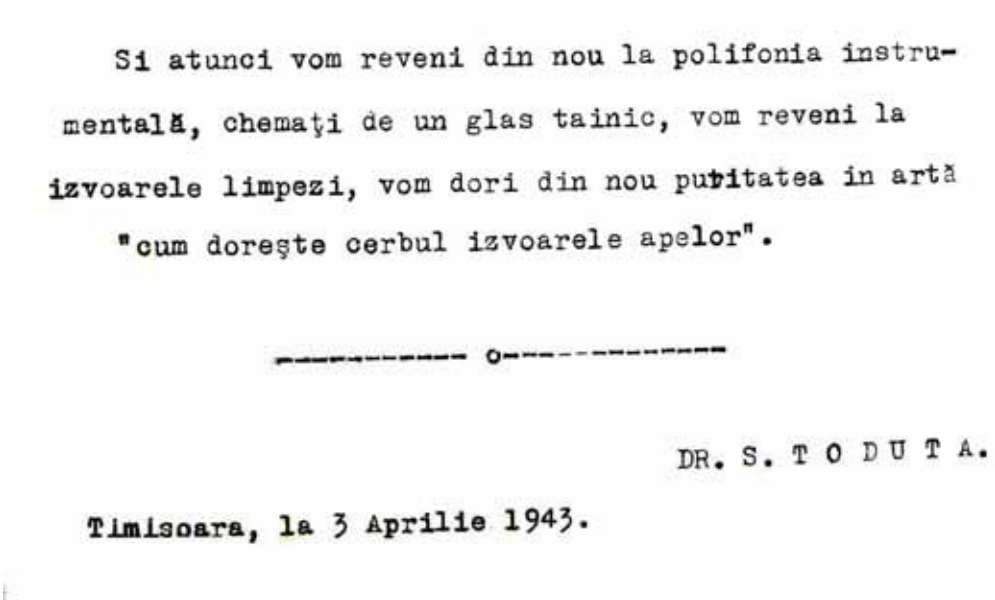
„De acum vom întâlni: – artă ca profesiune, – succes prin artă, – artă şi confesionalism, – trucaj în artă, – parvenire prin spoială de cultură muzicală, – şi foarte rar şi îmbogățire prin artă, – demascate toate-toate de marele gânditor deja în veacul trecut, de Leo Tolstoi, în opera sa critică: *Ce este Arta*.[2]

Şi contrafacerea artei, ca proces, încă nu s-a terminat: noi şi noi monstruozități vom întâlni încă. Noi şi noi lucrări hibride solicită hârtie, încât nu este exclus ca generația care va veni să deteste risipa noastră de celuloid. Noi şi noi spectacole şi audiții lamentabile ne vor indispune încă.

Şi atunci vom reveni din nou la polifonia instrumentală, chemați de un glas tainic, vom reveni la izvoarele limpezi, vom dori din nou puritatea în artă ‘cum doreşte cerbul izvoarele apelor’.”

[1] 1637-1710.

[2] Eseu apărut în 1898.



Si atunci vom reveni din nou la polifonia instrumentală, chemaţi de un glas tainic, vom reveni la izvoarele limpezi, vom dori din nou putitatea in artă "cum doreşte cerbul izvoarele apelor".

---------- o----------

DR. S. T O D U T A.

Timisoara, la 3 Aprilie 1943.

În mod cert, textul conferinței urmează o retorică orală, contrapunctată cu efectul exemplificărilor muzicale „pe viu”. Efectul plasticizant al expunerii însoțește o adevărată dramaturgie a „acțiunii tematice”, erudiția lui Sigismund Toduță fiind pusă în valoare cu mijloace componistice. Probabil că nu ar fi autorizat pentru tipărire acest text, cel puțin fără o atentă revizuire, exigența sa fiind cunoscută. Dar lectura paginilor ne permite să evaluăm puterea de cuprindere a problematicii, elocvența interdisciplinarității, arta mânuirii metaforei. Lămuritoare ni se pare a fi compararea acestui text cu partea teoretică a primului volum din *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach*, pentru a delimita stilul oral-retoric de cel scris, limbajul metaforic de cel documentar, dar şi pentru a remarca vizibile asemănări.

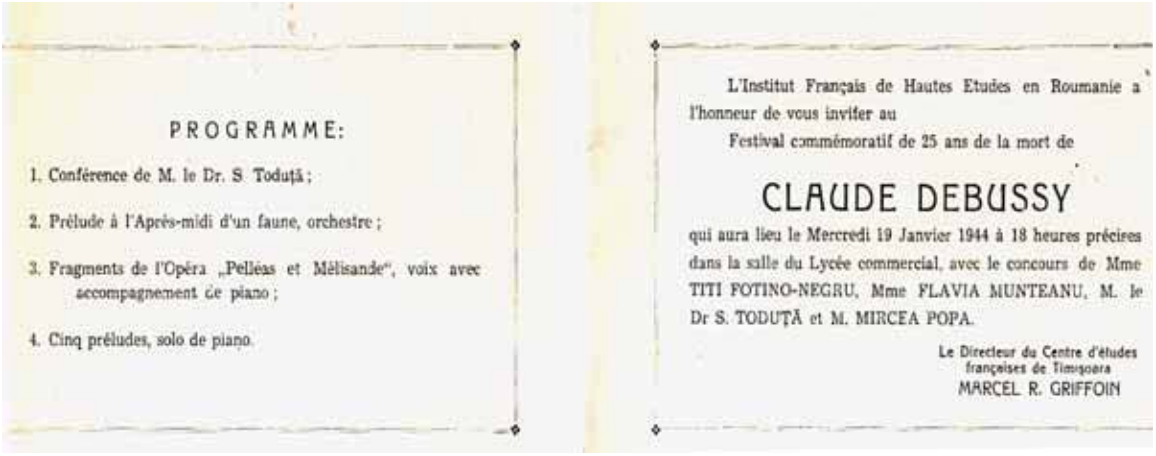
Şi, în final, revenim la spusele lui J.-J. Nattiez: „atunci când confruntăm relatări ale istoriei muzicii cu datele cronologice corespondente realizăm că orice relatare istorică este o construcție”. Iar după cum afirmă Dahlhaus: „istoricii muzicii au ca obiectiv principal «să dea formă haosului realității empirice».”[1]

Cel de-al doilea text pe care dorim să-l prezentăm aici a fost scris un an mai târziu, fiind prilejuit tot de o conferință, susținută în ziua de 19 ianuarie 1944 în cadrul aceluiaşi *Institut francez* din Timişoara, al cărui director era Marcel Griffoin[2], cu ocazia unui festival ce comemora 25 de ani de la moartea lui Claude Debussy.[3]

[1] Jean-Jacques Nattiez, *op.cit.*, p. 82.

[2] Profesor de franceză al lui Mihail Şora, a fost cel care i-a facilitat obținerea unei burse de studii în Franța.

[3] De notat faptul că în perioada 1943-44 au fost publicate, la Paris, cele trei volume scrise de Paul Landormy (1869-1943), intitulate *La musique française* (*De la Marseillaise à la mort de Berlioz*, *De Franck à Debussy*, *Après Debussy*).



PROGRAMME:

1. Conférence de M. le Dr. S. Toduță;
2. Prélude à l'Après-midi d'un faune, orchestre;
3. Fragments de l'Opéra „Pelléas et Mélisande", voix avec accompagnement de piano;
4. Cinq préludes, solo de piano.

L'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie a l'honneur de vous inviter au
Festival commémoratif de 25 ans de la mort de

CLAUDE DEBUSSY

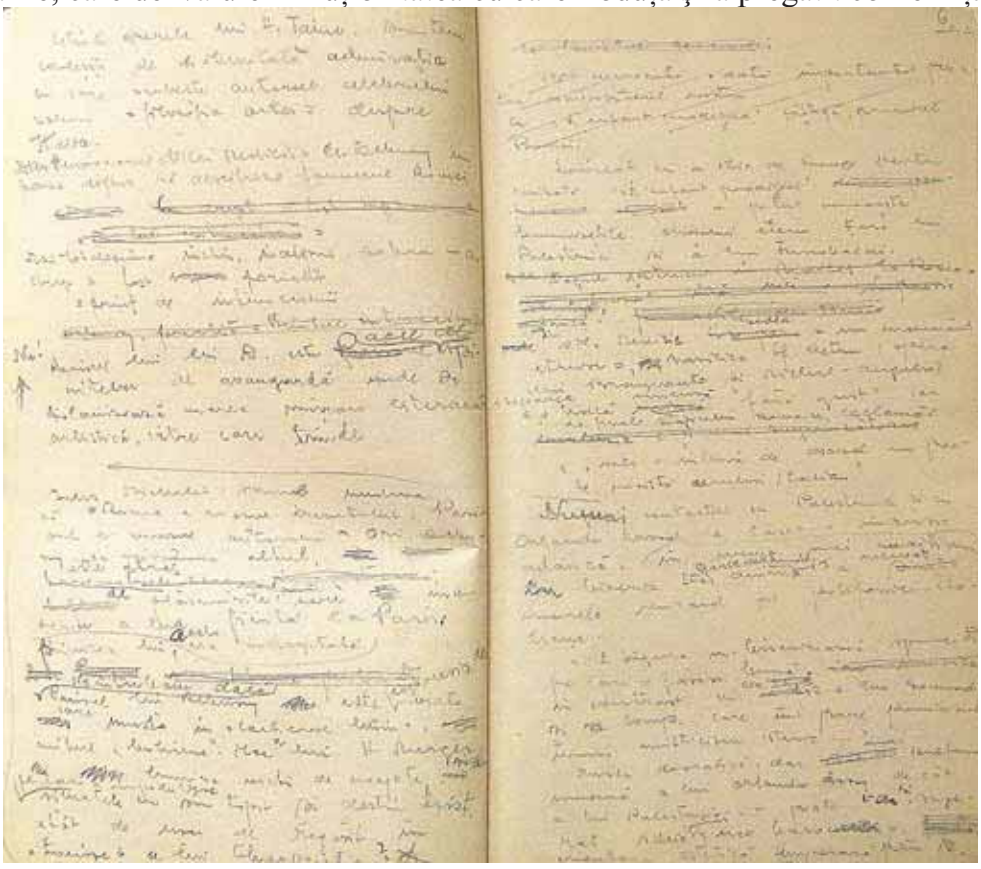
qui aura lieu le Mercredi 19 Janvier 1944 à 18 heures précises dans la salle du Lycée commercial, avec le concours de Mme TITI FOTINO-NEGRU, Mme FLAVIA MUNTEANU, M. le Dr S. TODUȚĂ et M. MIRCEA POPA.

Le Directeur du Centre d'études françaises de Timișoara
MARCEL R. GRIFFOIN

Programul festivalului reunea un interesant program muzical, orchestral, vocal şi pianistic, prefaţat de conferinţa lui Sigismund Toduţă, la care şi-a dat concursul pianista Ecaterina Fotino-Negru[1], fosta profesoară a Maestrului la Conservatorul Clujean.

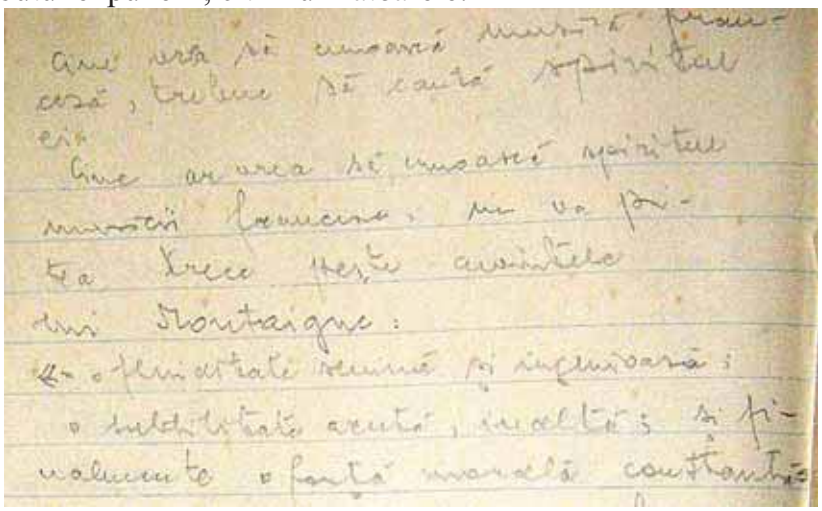
Anul 1944 a fost, de altfel, pentru creaţia toduţiană, pianistic, lucrările compuse fiind *Părintele Hubic văzut de Dr. S. Toduţă pentru pian* şi *3 Schiţe pentru pian*.[2]

De data aceasta, avem în faţă nu doar textul dactilografiat ci şi manuscrisul cu adnotările, care dezvăluie minuţiozitatea cu care Toduţă şi-a pregătit conferinţa.



[1] 1902-1991. De remarcat că a murit în acelaşi an cu Toduţă, la 15 noiembrie.
[2] ambele publicate la Editura MediaMusica, sub îngrijirea lui Dan Voiculescu, Cluj-Napoca, în anul 1999.

În debutul expunerii, citim următoarele:



„Cine vrea să cunoască muzica franceză, trebuie să caute spiritul ei. Cine ar vrea să cunoască spiritul muzicii franceze, nu va putea trece peste cuvintele lui Montaigne[1]: «O fluiditate senină şi ingenioasă; o subtilitate acută, înaltă; şi finalmente, o forţă morală constantă».”

Iar pentru un plus de persuasiune, se precizează: „calităţile atribuite poeziei franceze, care sunt totodată şi valorile intrinsece ale muzicii franceze.”

Spusele lui Toma d’Aquino cu privire la primul dintre criteriile fundamentale ale artei: „materia şi forma sunt în mod necesar proporţionate şi echivalente prin natura lor”[2] sunt, în opinia autorului, probate „de la Charles d’Orleans până la Verlaine, de la Pérotin le Grand la Erik Satie”, dar demonstrate cel mai elocvent de „frumuseţile aristocratice” create de Debussy.

Parcursul biografic al compozitorului francez nu omite parcursul său pianistic: nu a fost un „virtuoz de talie mondială” dar, după cum mărturisea Alfredo Casella, Debussy avea o „incomparabilă sensibilitate a tuşeului” şi „părea că impresionează corzile instrumentului fără intermediul claviaturii.” Nu lipseşte, de asemenea, episodul „Nadejda von Meck” şi ecoul călătoriilor în compania acesteia, *Les collines d'Anacapri*. Dar drumul către compoziţie l-a găsit în clasa lui Ernest Guiraud, unde „quintele şi octavele nu mai erau oprite” iar „acordul de septimă nu mai era socotit ca un periculos delicvent care trebuie flancat la dreapta şi stânga de carabinieri - pregătire şi rezoluţie [...]”. Iar *Villa Medici*, unde a petrecut doi ani[3] a fost pentru Debussy un „mormânt etrusc”, o imagine amplificată de oximoronica invocare, de către Toduţă, a admirativelor cuvinte ale lui Hippolyte Taine[4] despre Italia.

Dincolo de plastica prezentare a personalităţii compozitorului francez, autorul excursului şi-a propus investigarea personalităţii creatoare a lui Debussy din perspectiva celor „patru puncte cardinale” care „polarizează marea mişcare literar-artistică”: „prerafaelismul, impresionismul, simbolismul şi Richard Wagner.” Căci, aşa cum constatase Paul Veyne, „faptele nu există izolate, în sensul că ţesătura

[1] Michel de Montaigne (1533-1592), autorul celebrelor *Essais*.
[2] *Summa contra Gentiles*, II, 81 pag. 475.
[3] pentru câştigarea „Premiului Romei”, cu cantata *L'enfant prodigue*.
[4] 1828-1893.

istoriei este ceea ce numim o intrigă, un amestec foarte omenesc şi foarte puţin 'ştiinţific' de cauze materiale, de finalităţi şi de hazard."[1]

Estetica prerafaeliţilor, ilustraţi prin creaţia poetului şi pictorului Dante Gabriel Rossetti[2], se regăseşte, afirmă S. Toduţă, în *Ars poetica* lui Verlaine. Iar „profilul figurii prerafaeliste trăieşte în muzica lui Debussy, prin *La Demoiselle élue*", poem scris pe versurile lui Rossetti.

Influenţa impresioniştilor francezi este apreciată drept „categorică atitudine împotriva academismului obosit şi sclerozat." Despre Monet, citim următoarele: „felul cum tălmăceşte natura e deopotrivă muzical, pictural, poetic şi ştiinţific. Pictural prin culori, muzical prin ritmică şi tonalitate, poetic prin transfigurarea luminoasă, ştiinţific prin analiza spectroscopică, filozofic prin disociaţia atomică".

După această imagine estetică ce încearcă să explice metaforic limbajul lui Debussy, urmează aparenta şi spirituala negaţie a ceea ce Toduţă urmează să demonstreze, prin citarea butadelor lui V. Hugo („e oprit a adăuga poeziei un coeficient muzical inutil"), Mozart („poezia trebuie să fie fiica supusă a muzicii") şi Lamartine (care, cu privire la muzica lui Niedermeyer[3] scrisă pentru poemul său *Le Lac*, afirma: „muzica şi poezia sunt două arte complete a căror asociere e nocivă"). Maliţios, autorul precizează însă: „... să nu uităm că Lamartine era pornit împotriva lui Niedermeyer, Mozart contra lui Lorenzo da Ponte iar Hugo contra lumii întregi". În ceea ce-l priveşte pe Debussy, influenţele poeziei simboliste se traduc în „scurte incizii melodice, freamăt surdinat de distihuri, teme frânte prin interjecţii. Conţinutul determinat va fi o aparenţă, întrucât el nu se obiectivează şi nu fixează vreo realitate oarecare, ci numai impresia ei senzuală."

În sfârşit, influenţa wagneriană este demonstrată prin paralela dintre *Tristan şi Isolda* şi *Pelléas şi Mélisande*, urmată de pertinente explicaţii asupra câtorva dintre cele mai semnificative lucrări ale lui Debussy: *Le martyre de Saint Sébastien*, *L'après-midi d'un faune* şi *Préludes* (*La fille aux cheveux de lin* - „un ecou sonor al fermecătoarelor cuvinte din *Romances sans paroles* de Verlaine", *La cathédrale engloutie* - „viziune cântată care se adaugă la seria celor 'patru catedrale din Rouen' ale lui Monet, 'Temps gris', 'Soleil matinal', 'Effet du matin', 'Plein soleil'", *Des pas sur la neige* - „atmosferă de *Feuilles mortes* de Verlaine").

Stilul muzicologic al lui Sigismund Toduţă se particularizează, aşadar, prin următoarele:

- este interdisciplinar (în raport direct proporţional cu erudiţia sa);
- este retoric (prin jocul metaforelor, întrebările retorice, figurile de stil);
- este analitic;
- este elegant şi atractiv;
- este „polifonic";
- este elaborat conform logicii componistice.

În finalul expunerii, să constatăm că muzicologul Sigismund Toduţă anticipase cu un sfert de veac ceea ce Dahlhaus afirmase: „nu mai este necesară fondarea istoriei muzicii pe biografia compozitorilor sau a personalităţilor – cum se procedase adesea –, ci este posibil să se pună accentul pe opera muzicală ca obiect central al istoriei muzicii şi rezultat al ideilor dominante la un moment dat."[4]

---

[1] *Apud* Jean-Jacques Nattiez, *op.cit.*, p. 83.
[2] 1828-1882.
[3] Abraham Louis Niedermeyer (1802-1861).
[4] Jean-Jacques Nattiez, *op.cit.*, p. 84.